

medea

Suoni e memoria: un'etnografia complessa

Antonello Ricci

«Old man look at my life
I'm a lot like you were»
Neil Young, *Old Man*

Introduzione

Quando ho ricevuto l'invito a partecipare a questo convegno¹ ho pensato a lungo all'argomento da proporre: non avrei voluto rimettere in campo riflessioni su tematiche relative al paesaggio sonoro, sulle quali mi sono più volte soffermato e che mi sembravano scontate visto il tema dell'incontro.

Da tempo sto riflettendo sulle prospettive metodologiche che attengono all'etnografia e al fare ricerca sul campo, ma soprattutto alla stretta relazione che s'instaura tra il flusso temporale in cui l'etnografia si realizza e il successivo flusso temporale in cui l'etnografia viene rimodellata secondo esiti di varia natura. In che modo ciò che è avvenuto sul campo in termini d'informazioni, di orientamenti, di suggerimenti, di scelte di argomenti e via dicendo da parte, non del ricercatore, ma del soggetto della ricerca costituisce un ordito su cui si tesse la trama di ciò che si realizzerà con i materiali raccolti? In che modo, in sostanza, il soggetto della ricerca conduce, insieme al ricercatore, la ricerca stessa orientandone l'andamento e poi gli esiti? In che modo il rapporto fra

¹ Il convegno dal titolo "Frontiere sonore. Silenzi, sguardi, gesti e parole" si è tenuto a Cagliari, 19-21 febbraio 2014.



ricercatore e soggetto della ricerca si manifesta nel prodotto editoriale, nel senso più ampio del termine, e ne plasma forma e contenuto?

Da tempo sto lavorando sul campo con l'uso degli audiovisivi, in passato con fotocamera e registratore audio, privilegiando l'intreccio tra immagini fisse e brani audio – anch'essi, analogamente alle fotografie, sintesi sonore di un flusso acustico –; da qualche anno sto privilegiando la telecamera. Una scelta non dovuta a motivi di 'comodità', come spesso si sente dire, perché la telecamera riunirebbe l'audio e il video fornendo in un unico documento tutte le informazioni e i dati necessari al ricercatore una volta tornati a casa. L'uso e la scelta di un mezzo di ripresa al posto di un altro determina, come ormai dovrebbe essere scontato, un orientamento metodologico, un approccio documentario e una scelta narrativa. Ho optato per la telecamera dopo avere bene conosciuto il soggetto della ricerca e avere ipotizzato e progettato – anche insieme a lui – la realizzazione di un film a partire dalla capacità performativa del raccontare che il soggetto stesso dimostra di possedere. Non uso a caso il termine performativo: sto pensando, infatti, a una vera e propria azione narrativa nella quale confluiscono tecniche della voce e del corpo, scelte lessicali ed espressive, cinesica e prossemica, luoghi e tempi reali e della memoria. Tutto questo è in funzione di una narrazione complessa e stratificata, nel tempo e nello spazio, nella quale interagiscono corpi spesso non più esistenti o, comunque, non presenti e luoghi, a volte lontani a volte sotto gli occhi, che vengono evocati e fatti vivere nell'immaginazione nel corso del racconto e tramite esso. Si tratta di un lavoro sulla memoria e sulla trasmissione dei saperi riguardanti il suono e la musica: argomenti di carattere immateriale resi concreti, offerti alla percezione e alla comprensione di chi ascolta tramite la capacità evocativa del racconto.

Il destinatario (o i destinatari) della narrazione costituisce un altro termine di tale complessità performativa, ma su questo ritornerò verso la fine.

La scelta della telecamera, pertanto, assume significato in relazione con la metodologia di carattere cinematografico che ho pensato di applicare alla ricerca: approccio filmico ed etnografia filmica, struttura cinematografica ed etnografia performativa, narrazione cinematografica

e narrazione etnografica, montaggio cinematografico ed etnografia narrativa.

Prologo

Il lavoro che presento si basa su un racconto che definirei di formazione. Ne è protagonista Luigi Nigro, pastore di capre di Rossano in provincia di Cosenza, nato in Francia nel 1970, musicista – suona la zampogna, la chitarra battente, l'organetto, canta –, intagliatore del legno e abile costruttore di zampogne e di altri strumenti musicali, collari per il bestiame, bastoni ecc. Il nonno, il padre sono stati pastori di capre, attività praticata fino alla fine degli anni settanta del Novecento all'interno di un rapporto di padronato di ascendenza latifondista peculiare di molte aree dell'Italia centro-meridionale. Oggi Luigi Nigro conduce autonomamente un gregge di circa duecento capre e pecore con l'aiuto della sua famiglia.

Lo conosco dal 2005 e con lui ho avviato un percorso di ricerca² avente come nucleo la sua storia di vita che sto sentendo, ascoltando, imparando lentamente dai suoi racconti più personali, dalla sua viva voce o per telefono, dalle sue più intime confidenze, dalla stretta vicinanza amicale costruita giorno dopo giorno, dall'affetto conquistato e affermato vicendevolmente. È improbabile che una persona si sveli davvero senza che prima si sia instaurato un rapporto di piena fiducia e di consuetudine di lunga durata. Raccogliere una storia di vita equivale all'ascolto del più intimo segreto di sé: voci dell'anima affiorano lentamente dalla stratificazione della memoria, frammenti di esistenza dolorosi o gioiosi, aspri o dolci da ricordare, prendono corpo nella realtà immateriale del racconto, si fanno nuovamente vivi offrendosi all'immaginazione uditiva di chi ascolta.

Una storia di vita si alimenta della reciprocità del dialogo: io ti racconto la mia vita e tu mi racconti la tua. Non si può stare sempre ad ascoltare, bisogna alternare, invertire il flusso della narrazione, farsi ascoltare. Anche chi racconta sta ad ascoltare se stesso, se ne compiace.

² Esiti già pubblicati di tale percorso di ricerca sono in Ricci 2006, 2009 e 2011.

Raccontare è una *performance* della bocca e dell'orecchio. Chi la pratica lo sa, ne ha consapevolezza, sente il legame che s'instaura con chi ascolta durante la narrazione. Con abilità il narratore sa scegliere di volta in volta i temi del racconto, quelli che intuisce possono catturare l'attenzione dell'ascoltatore, intreccia i fili delle parole, delle frasi, modella il tono e il timbro della voce, avvolge l'ascoltatore nelle spire acustiche del racconto con tecnica affabulatoria da cui è impossibile distogliere l'attenzione fino alla conclusione della storia.

Luigi Nigro è un narratore, secondo l'accezione di Walter Benjamin (2014), e tale sua qualità mi ha convinto ad avviare questo progetto di ricerca. Ne possiede il senso e ne esprime il piacere. Ne governa la tecnica acquisita in anni di ascolto disponibile e di osservazione paziente del nonno paterno, Angelo Serafino, detto Nicola, massaro, suonatore di zampogna e di chitarra battente, cantore e intagliatore del legno.

Da quando lo conosco, trascorriamo insieme molto tempo. Se posso lo accompagno al pascolo e a vendere i suoi prodotti caseari, condivido alcuni aspetti del suo lavoro – guida delle capre e loro messa in ordine nella stalla, mungitura, distribuzione del fieno e del mais, operazioni sanitarie ecc. –; in qualche caso ho anche contribuito economicamente alla conduzione del gregge acquistando capi di bestiame che sono diventate nel suo lessico *le crape nostre*. Anche il lavoro di ricerca e di studio che porto avanti e i possibili esiti, nelle nostre conversazioni sono definiti *u libro nostru, u film che stamo facennu* (il nostro libro, il film che stiamo facendo).

Da quando lo conosco non ha smesso di raccontare: episodi tratti dalla sua vita – intrecciata nei ricordi con quella del padre, Domenico, del nonno e di altri 'vecchi' conosciuti e con cui ha intrattenuto il medesimo rapporto di affettuosa ed empatica reciprocità del narrare – pian piano stanno componendo un vasto mosaico esistenziale. Il tipo di rapporto nonno-nipote, evocato nelle narrazioni, da un lato conferma la consuetudine ricorrente di un particolare legame che s'instaura fra generazioni alterne, da un altro lato mi sta offrendo la possibilità di capire, nella concretezza di una storia di vita, in cosa consiste il processo di trasmissione orale dei saperi.

Luigi ha frequentato poco e male soltanto la scuola elementare: le necessità del lavoro paterno gli hanno impedito, con rammarico, di acquisire un'alfabetizzazione completa; allo stesso tempo la forte attrazione dell'esempio culturale familiare impersonato dal nonno ha orientato secondo una didattica e una tecnica della "oralità primaria" (Ong 1970, 1986) il suo processo di formazione. Attraverso il rapporto con l'anziano parente egli ha incorporato un insieme articolato e complesso di saperi, non solo tecnici legati all'uso di attrezzi, alla pratica lavorativa, all'uso di strumenti musicali e via dicendo, ma anche, soprattutto, comprendenti modi di comportamento, forme dei rapporti sociali, orizzonte di ideologie: più in generale uno stile di vita e una percezione del mondo trasmessi mediante la tecnica incantatoria del racconto che fissa nella memoria gli esempi realmente accaduti nel corso di altre precedenti vite, come paradigmi esemplificativi del mondo. È una vera e propria disciplina dell'ascolto attuata su tempi lunghi, quelli del processo di formazione infantile-adolescenziale, e per mezzo di stimoli affettivi ed emotivi che possono stabilire il contatto forte in grado di coadiuvare la trasmissione del sapere.

Oggi, tutto il materiale così appreso non costituisce per Luigi Nigro soltanto un patrimonio di ricordi collocati nella nostalgia di una memoria del passato, ma, al contrario, è un sapere vivo e in permanente riformulazione e riplasmazione perché continuamente utilizzato tutti i giorni della propria vita e riadattato alle contingenze della contemporaneità. Egli lo smonta e lo rimonta in continuazione, aggiungendo e levando parti, ricomponendo di volta in volta un nuovo risultato.

Il lavoro che presento non si basa su interviste: non c'è un etnografo che fa domande e un 'informatore' o un 'attore sociale' che risponde. Piuttosto, ho applicato una sorta di 'elicitazione indiretta', vale a dire che la necessità e la voglia di raccontare scaturiscono dal nostro rapporto continuativo, dai nostri incontri. Il lungo tempo trascorso insieme e ripreso con la telecamera è diventato lo spazio evocativo del racconto e il tempo dell'espressività della narrazione. Si tratta di un modello di comportamento marcatamente determinato, ben presente e operante nell'orizzonte culturale di Luigi Nigro, uno stile appreso e incorporato

attraverso l'esperienza di vita trascorsa con il nonno. L'infanzia e l'adolescenza sono stati segnati dallo spazio e dal tempo dei racconti del nonno, dalla piacevolezza di farsi trascinare nello scenario del racconto, di lasciarsi prendere dalla dimensione onirica e immaginifica del racconto: mentre il nonno narrava, Luigi si addormentava sulla sedia³.

Intermezzo numero 1

Fare etnografia dei suoni solitamente rinvia alla pratica della registrazione audio degli eventi sonori per realizzare documenti fedeli della realtà acustica di un dato contesto culturale, siano essi musica, suoni, rumori. I documenti così realizzati sono destinati principalmente alla pubblicazione di dischi o a diventare materiali d'archivio su cui poter studiare e approfondire temi inerenti la cultura dei suoni di un determinato contesto sociale e geografico, con riferimento al momento storico-culturale entro cui sono state fatte le registrazioni. Anche la metodologia e la tecnica con cui le riprese sono realizzate riflettono la particolare temperie in cui esse sono state effettuate. Per esempio la presenza o meno della voce del ricercatore, il suo interagire con gli astanti sul terreno, la presenza o meno di altri suoni e rumori dell'ambiente costituiscono evidenti spie di un diverso intento o di un particolare approccio o anche di un determinato fine per cui le registrazioni vengono effettuate, a meno che non siano soltanto il casuale frutto di modalità poco attente (o inconsapevoli) alla qualità tecnica della ripresa sonora, magari, *a posteriori*, fatte passare come frutto di una metodologia innovativa.

Ma cosa c'è dietro ai suoni e alla musica che si possono registrare sul terreno? A quali esperienze didattiche rinviano i modelli di accordatura strumentale e d'intonazione vocale utilizzati, le scelte timbriche e le estetiche acustiche che si possono cogliere in una *performance*, le strategie e le tecniche del corpo che danno luogo ai

³ Ricordo a questo proposito la necessità dell'abbandono di sé alla noia come condizione imprescindibile, secondo Benjamin, perché chi ascolta possa incorporare il racconto e rinarrarlo (Benjamin 2014: 255).

differenti stili personali con cui si suonano gli strumenti musicali o con cui si canta?

Come ho già specificato, l'esperienza concreta vissuta da Luigi Nigro è proposta e interpretata come un racconto di formazione che svela, con l'accostarsi sinergico dei molti episodi, un vero e proprio accumularsi attivo e fertile di esperienze, di esempi, di pratiche e stili di vita.

Ognuno degli episodi narrati apre una finestra, sempre diversa e allo stesso tempo sempre uguale, sulla trasmissione orale del sapere e sulla pratica dell'oralità come forma di etnodidattica, sulla costruzione complessa e difficile dell'identità personale, su una poetica e, anche, una necessità quasi fisica della rievocazione della memoria e della continua riformulazione tramite il racconto: per seguire le tracce remote, a volte confuse, spesso sovrapposte ad altre tracce, di un'estetica dei suoni.

Etnografia e montaggio

Nel progettare questo intervento ho riflettuto su cosa intendesse Jay Ruby (1975) con la definizione di etnografia filmica: in primo luogo un modo di intendere e costruire un approccio al terreno e una modalità narrativa che abbiano come punto di riferimento il cinema come linguaggio e come forma espressiva; in secondo luogo un approccio alla ricerca filmica che tenga conto delle pratiche e degli aspetti teorici e metodologici propri dell'antropologia culturale; infine un lavoro dialogico nel quale la prospettiva conoscitiva del ricercatore si coniughi con gli aspetti della conoscenza proposti dal soggetto della ricerca, nell'orientamento di un'"antropologia condivisa" così com'è coniugata da Jean Rouch (Feld 2003). È in particolare quest'ultimo aspetto che offre alcuni elementi d'interessante elaborazione per la mia definizione di etnografia complessa. La complessità sta nel fatto relazionale con cui si svolge l'etnografia e la forma che questa assume nel corso della ricerca. Il grado d'intimità, di approfondimento e di addentramento all'interno del contesto, da parte del ricercatore, necessari a svolgere un'indagine secondo questa prospettiva, di fatto pongono sullo stesso piano euristico

il ricercatore e il soggetto della ricerca mettendo in atto un procedimento conoscitivo inedito tutto da verificare *in itinere* e sperimentare negli esiti. Infatti, l'apporto di Luigi Nigro in termini di scelte e di orientamento durante i set di ricerca non si limita alla semplice risposta alle mie domande, in primo luogo perché, come ho già scritto, non ci sono domande alle quali rispondere e poi perché i set di ricerca sono in realtà momenti della sua stessa attività lavorativa e quotidiana. Entro tale dimensione la mia presenza non costituisce un elemento estraneo, estemporaneo ed eccezionale, ma una consueta condivisione del tempo, degli spazi e delle attività.

Luigi Nigro mentre narra gli episodi della sua esperienza di vita narra la sua etnografia, è lui stesso che ne detta tempi, modi e forme di volta in volta. Io ne guido alcune scelte formali – inquadrature – quando è possibile, sollecito la ripresa di taluni racconti rimasti in sospeso o, tramite taccuini di appunti, annoto quanto lui stesso sommariamente riporta man mano che gli argomenti affiorano alla memoria, per poi riprendere il racconto in un momento di calma, durante il pascolo ecc. Non ho mai indicato una tematica, un argomento, ho sempre lasciato che il flusso della narrazione avvenisse di sua iniziativa, così come il succedersi dei temi e la loro concatenazione, a sottolineare un'idea di messa in sequenza delle scene e delle idee narrative, quasi una sorta di etnosceneggiatura dal punto di vista di Nigro.

Ho ipotizzato che Luigi stia lavorando intorno a un canovaccio che egli stesso stende nel procedere della narrazione, apparentemente, sembra, in maniera inconsapevole (almeno per me) o involontaria. Andando avanti con le riprese ho redatto costantemente una metodica stesura di appunti per tenere in ordine e sotto controllo le molte videocassette miniDV che si andavano accumulando per poterle indicizzare. In questo modo, pian piano, ho potuto rendermi conto che il procedere della narrazione si dipanava con un qualche criterio che, seppure non mi era chiaro (e ancora non sono sicuro di capire a pieno) intuitivo esservi per via dei legami che emergono costantemente fra un tema e l'altro. Non necessariamente, anzi quasi mai, gli argomenti sono cronologicamente successivi. Non si nota soltanto un legame di tipo psicologico: un argomento che sollecita il ricordo di quello successivo

per qualche elemento comune o per associazioni di carattere emotivo. Si nota il dipanarsi di una vera e propria rete di nessi narrativi, fra temi esposti anche a giorni o mesi di distanza, il cui scopo è quello di collegarli in un vero e proprio sistema della narrazione, che dovrebbe essere possibile far emergere mediante il montaggio. Utilizzando un lessico tecnico del cinema, è come se ognuno di questi racconti fosse il 'giornaliero' di un ipotetico 'girato' che il regista giorno dopo giorno manda al montaggio, dove il materiale è ricomposto in una nuova unità seguendo l'andamento narrativo della sceneggiatura. In questo caso è un'etnosceneggiatura nel senso di un'organizzazione dei materiali che discende direttamente dall'andamento della narrazione e, allo stesso tempo, necessariamente segue una prospettiva emica.

Montaggio ed etnografia

Nella fase del montaggio il ruolo del ricercatore è preponderante rispetto a quello del soggetto della ricerca. È lo spazio entro il quale metter in pratica, come sostiene Ruby (1975), una chiara metodologia antropologica.

Riflettendo sull'ipotesi di montaggio dei materiali girati ho ripensato al rapporto fra il mito di Dioniso, lo smembramento e la ricomposizione della divinità nella danza e nel rito dionisiaci, e il tratto storico-culturale di lunga durata riguardante il procedimento di smembramento e ricomposizione nella composizione artistica, teatrale e poi cinematografica, rilevato da Ejzenštejn (1985) come approdo contemporaneo di un lungo cammino delle idee.

Un piccolo segmento dell'itinerario immaginato dal grande regista russo, a mio avviso, si può ritrovare in uno degli elementi più ricorrenti e ancora diffusamente praticati della cultura contadina europea, vale a dire la macellazione del maiale e la sua trasformazione in provvista di cibo⁴. Volendo, vi si potrebbero rilevare molti altri comportamenti

⁴ Per quanto riguarda la collocazione centrale del maiale nella cultura popolare calabrese si rimanda a Teti 1976.

propri delle ritualità antiche: per esempio la familiarità – ammirazione, affetto, scherno, violenza, sacrificio – con la divinità.

Nell'orizzonte culturale di Luigi Nigro il maiale rinvia all'idea di abbondanza alimentare e di benessere psico-fisico. Ne alleva più di uno, che macella lui stesso e prepara insieme ai familiari, trasformandoli in carne, salumi ecc. Si tratta di un vero e proprio procedimento di smembramento e ricomposizione in una nuova unità la cui attuazione richiede saperi tecnici e capacità creative e i cui risultati danno luogo a una fruizione non soltanto meramente alimentare, ma anche di carattere rappresentativo e, si potrebbe dire, estetico per via della bontà e del valore gustativo dei preparati. L'animale macellato è squartato, suddiviso, tagliato, smembrato e spezzettato in frammenti sempre più piccoli, e poi ricomposto in salumi, riconfigurato in tagli di carne di vario genere, conservato in recipienti e oggi anche nel surgelatore e sottovuoto. Ogni taglio di carne, mediante il processo di trasformazione, assume un altro valore, un'altra funzione, un altro senso: il risultato emerge da un lavoro di montaggio fra parti animali e altri ingredienti lavorati insieme. Per il carattere complesso e stratificato di significati e la ricchezza di aspetti simbolici cui rinvia, il sistema che ruota intorno al maiale è assimilabile a un linguaggio che si usa e si articola per esprimere valori e contenuti, ma anche per funzionare da veicolo di coesione sociale e, infine, da modello del mondo⁵.

In tal senso ho ipotizzato che nel modo di pensare, organizzare ed esprimere i racconti da parte di Luigi Nigro si potesse riconoscere un modello di montaggio analogo a quello che egli mette in pratica con la preparazione del maiale. Così come l'animale è scomposto in frammenti e ricomposto in altre unità, formalmente difforni dall'originaria unità, diversamente collocate nello spazio di fruizione domestica – ogni conserva ha bisogno di un luogo a sé – e anche diversamente esperibili nel tempo del consumo alimentare – ognuno dei prodotti ha propri tempi di stagionatura – così i racconti di Luigi Nigro affiorano alla memoria mediante un analogo procedimento di disaggregazione e

⁵ Cfr. Faeta 2011, in particolare il capitolo *I maiali di re Carnevale. Memoria sociale e intimità culturale*.

riorganizzazione all'apparenza casuale e caotico. Essi sono pensati nel tempo e nello spazio dei nostri incontri, generati dalle nostre discussioni e anche da suoi momenti di riflessione in solitudine, mentre accudisce gli animali, a casa, a letto prima di addormentarsi, dormendo nel contesto dei sogni e via dicendo. Successivamente sono formalizzati nei tempi e nei modi della rappresentazione narrativa davanti alla telecamera, nei momenti di calma del lavoro di pascolo e di gestione del gregge, quasi sempre nelle ore più tranquille del pomeriggio che preludono al tramonto, in alcuni luoghi di campagna diventati con la consuetudine luoghi deputati alla narrazione, e, se vogliamo, set delle riprese. Dopo di che i racconti confluiscono nelle videocassette nelle quali sono conservati e sistemati, indicizzati e catalogati. Infine sono selezionati e trasposti nella sequenza temporale del programma di montaggio per essere sottoposti al processo di edizione trasfigurando in narrazione filmica.

Intermezzo numero 2

Ho già accennato all'antecedente mitico del culto di Dioniso come archetipo dell'idea di montaggio secondo Ejzenštejn (1985). Il regista russo ci suggerisce non tanto velatamente che un procedimento di smembramento e ricomposizione in un'altra unità diversa e trasfigurata sarebbe alla base di qualsiasi atto creativo, anzi ne sarebbe il motore necessario, e che tale idea performativa sia connaturata alla cultura, anzi ne sia stata una, forse la principale, molla di innesco.

Il principio della scomposizione e della ricomposizione propria del procedimento filmico del montaggio trova un suo parallelo nella pratica etnografica che, si potrebbe dire, altro non è se non la scomposizione di un mondo in unità disorganiche e frammentarie. A essa segue il successivo procedimento di ricomposizione atto a ricollegare nessi e accostamenti in grado di ricostruire una nuova unità trasfigurata conseguente frutto del principio del montaggio in etnografia, tanto in una forma scritta quanto in una forma audiovisuale.

George Didi-Huberman (Rebecchi 2010) ritiene che alla base di ogni processo di conoscenza vi sia la messa in relazione ovvero il montaggio di ordini di elementi tra di loro fortemente eterogenei. Con un esempio, che l'autore definisce di ordine antropologico, ci indica come tale processo di conoscenza per messa in relazione abbia un antecedente primigenio nella pratica della divinazione tramite le viscere animali:

[...] questa correlazione è essenziale a una delle prime forme di conoscenza che è la conoscenza divinatoria. Questo vuol dire che i babilonesi – ma anche, più tardi, i greci e i romani – aprono gli animali, guardano nelle viscere e, vedendo dei segni che concernono il movimento delle stelle, stabiliscono qualcosa anche sul destino degli uomini. C'è dunque un montaggio di tre ordini di grandezza: viscerale-animale, celeste-siderale e quello relativo al destino degli uomini (Rebecchi 2010: 3).

Ancora Didi-Huberman introduce un altro fecondo elemento di riflessione, vale a dire la nozione di “punto di vista anacronistico” relativo allo studio iconografico che, in sintesi, starebbe a significare una messa in relazione critica e dialogica fra le differenti cronologie che compaiono in maniera inquieta sugli oggetti d'arte e, più ampiamente, sulle e nelle immagini. Il rapporto fra tempo dell'oggetto, del manufatto, dell'immagine, che cade sotto gli occhi dello storico, e altri diversi tempi, di un passato anche molto remoto, che lo studioso intravede nella trama di ciò che sta studiando può essere colto applicando un approccio anacronistico in grado di far entrare in “collisione”, utilizzando la terminologia dello studioso francese, i diversi tempi ponendoli in “contraddizione”. Com'è noto, Didi-Huberman ha un punto fermo per le sue riflessioni nell'approccio di Aby Warburg (Didi-Huberman 2006) e, soprattutto, nell'atlante *Mnemosyne* vera e propria opera di montaggio iconografico nella quale si manifesta, in tutta la sua potenza conoscitiva, la lettura anacronistica della storia dell'arte. Scrive Didi-Huberman (2008: 11):

[...] è forse all'opera di Aby Warburg che bisogna risalire per trovarvi le prime decise formulazioni su questa congiunzione di

tempi eterogenei che si rincontrano nel momento in cui un oggetto visivo pone la questione della sua appartenenza alla storia dell'arte. In un suo celebre saggio sul ritratto fiorentino del XV secolo, Warburg ha avuto il coraggio di introdurre nella nozione di Rinascimento [...] un'impurità di fondo [...]. Un'impurità che obbligava lo storico a trasformarsi in antropologo e a rendere straordinariamente complessi i modelli teorici di evoluzione, di trasmissione, di "progresso" delle arti. Questa impurità lasciava intravedere d'improvviso, nella bellezza espressiva e *moderna* dei volti dipinti dal Ghirlandaio, il gesso freddo delle maschere funebri *romane*, la terracotta degli *Etruschi* e la cera degli oggetti devozionali *medievali*. I diversi tempi entravano in collisione, si contraddicevano come sintomi in quelle immagini da cui Warburg doveva ricavare, al di là della troppo tranquillizzante "tradizione iconologica" di cui ci sappiamo suoi debitori, un nuovo modello di temporalità [...], un modello complesso di ciò che egli chiamava "sopravvivenza" (*Nachleben*).

L'etnografia, con il suo tempo necessariamente presente, pone di continuo sotto gli occhi dell'etnografo un tratto anacronistico da cogliere sulle e nelle cose e sulle e nelle persone, nei comportamenti e nelle idee. La complessa esperienza critica del fare etnografia deve necessariamente fare i conti con i resti, le scorie, le impurità presenti e attive negli e sugli oggetti e soggetti etnografici (Faeta 2011): esse danno senso al lavoro dell'etnografo per la possibilità che offrono di mettere in luce la densa stratificazione e le articolate ramificazioni dei fatti della cultura, così come di rendere presenti modi e forme con cui un'esperienza di vita ha luogo all'interno di un determinato contesto socio-culturale. L'idea e la pratica del montaggio forniscono un metodo spiccatamente etnografico di operare secondo quel presupposto che Didi-Huberman attribuisce al montaggio stesso come «un principio capace di mettere in relazione ordini eterogenei di realtà» (Rebecchi 2010: 4): in primo luogo il tempo presente con il passato, ma, a mio avviso, anche con il futuro.

Nel mio lavoro ho ipotizzato di attivare e far reagire proprio il carattere anacronistico dell'oggetto-soggetto etnografico. Ho scelto e sto

utilizzando il cinema come forma narrativa in grado di sintetizzare l'esperienza. Soprattutto sto lavorando mediante il meccanismo creativo e reattivo del montaggio, per far emergere e innescare le relazioni cronologiche del racconto, i varchi temporali aperti dall'attivazione della memoria, l'incrocio complesso fra il tempo presente e il passato: il passato che si mostra negli oggetti e nelle pratiche del presente e il presente che riformula e rivitalizza, con il meccanismo della tradizione, il passato vissuto e operante nella memoria di chi lo sta vivendo.

Etnosceneggiature/sceneggiature etnografiche

Per la partecipazione al convegno ho preparato alcuni esempi di sequenze che faranno parte della serie di episodi che costituiranno il film: il suono e la costruzione della zampogna; il suono e l'accordatura dei campanacci; un racconto mitico sulla zampogna. Per ragioni di tempo ho proiettato soltanto il primo lasciando in visione a richiesta gli altri due.

Tutti e tre i filmati sono organizzati a partire dalla messa in scena del sapere e del saper fare di Luigi Nigro. Nel primo caso si tratta della costruzione della zampogna che egli realizza completamente a mano. La scansione del procedimento lavorativo è montata senza una rigida cronologia reale del lavoro: l'andamento delle sequenze è inteso funzionale alla costruzione del racconto, ha una funzione narrativa e non didascalica, si sviluppa mediante il procedere della storia della sua esperienza di apprendistato e di relazione didattica, è in funzione della messa in scena per far comprendere come si apprende un determinato senso del suono, una specifica percezione etnica di un mondo acustico entro cui si sviluppa un'idea musicale.

Fra un'etnosceneggiatura di Luigi Nigro, di cui ho detto prima, e una mia sceneggiatura etnografica a partire da appunti e ricognizione del materiale, il montaggio si sviluppa come un dialogo tra queste due modalità narrative, già messe a confronto in fase di realizzazione del girato.

Il filmato inizia con un frammento musicale eseguito con la zampogna appena terminata e ancora da perfezionare nell'intonazione: è una breve cornice non chiusa all'inizio e alla fine del film. A essa segue l'inquadratura delle mani di Nigro impegnate a rifinire l'otre di pelle applicato allo strumento. Con uno stacco, tenuto insieme dall'audio della voce, si passa al racconto della prima zampogna che ha visto costruire dal nonno, alla meraviglia e allo stupore nel sentirne per la prima volta il suono.

Le sequenze di questo primo racconto – come pure degli altri – sono tratte da momenti diversi della ricerca: alcuni esclusivamente narrativi, altri inseriti in riprese di varie lavorazioni, altri in contesti ambientali e situazioni molto differenti gli uni dagli altri. La loro alternanza – con luce e ambientazione variata, con il protagonista vestito in maniera diversa e chiaramente impegnato in differenti attività – gioca un ruolo importante nel mantenere viva l'attenzione dello spettatore: come se il protagonista e il contesto cambiassero di volta in volta.

Nel corso delle sequenze di costruzione emerge l'elemento della memoria del nonno: episodi e ricordi tessono una rete di relazioni fra il presente che lo spettatore osserva e il passato che ascolta dalle parole, vede nei gesti e, come un riflesso, anche negli oggetti stessi. Un esempio per tutti: Luigi racconta dell'anziano parente che usava i peli del petto per accordare le anse della zampogna, ne mostra il gesto. Poi lo ripete su se stesso, ma non in maniera didascalica perché il movimento, a distanza di tempo e in un altro contesto, avviene mentre accorda la zampogna che sta costruendo. Emerge, infine, la memoria del suono e della musica mediante il racconto dell'apprendistato musicale e attraverso l'ascolto del suono della zampogna del nonno, ricevuta in eredità. Durante una visita al cimitero Luigi pone lo strumento sulla tomba del defunto parente evocando i ricordi del periodo del lutto, quando egli sentiva la presenza acustica del nonno attraverso le corde di una chitarra battente misteriosamente messe in vibrazione. Infine il ritorno al presente, al sapere vivo di Luigi Nigro riformulato nel contraddittorio contesto di oggi.

Bibliografia

- Benjamin 2014 = W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014 (prima ed. it. 1962).
- Didi-Huberman 2006 = G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Didi-Huberman 2009 = G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Ejzeštejn 1985 = S. M. Ejzeštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montini, Marsilio, Venezia 1985.
- Faeta 2011 = F. Faeta, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Feld 2003 = S. Feld, *Ciné-Ethnography. Jean Rouch*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2003.
- Ong 1970 = W. Ong, *La presenza della parola*, Il Mulino, Bologna 1970.
- Ong 1986 = W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986.
- Rebecchi 2010 = M. Rebecchi (a cura di), *Cosa significa "Conoscere Attraverso il Montaggio"*, Intervista a Georges Didi-Huberman, "Giornale di Filosofia", novembre 2010, pp. 2-11, www.giornaledifilosofia.net (ultimo accesso 30/09/2014).
- Ricci 2006 = A. Ricci, *I cugini Nigro. La musica della Sila greca*, con compact disc allegato, Squilibri, Roma 2006.
- Ricci 2009 = A. Ricci, *Poetica dell'intaglio del legno: i collari di Luigi Nigro*, in L. R. Alario (a cura di), *Cultura materiale, cultura immateriale e passione etnografica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. 293-314.
- Ricci 2011 = A. Ricci (a cura di), *Pizzica, Calata, Nchjanata... Le suonate di Luigi Nigro. Musicista popolare della Calabria*, compact disc con opuscolo, Ethnica/Taranta TA036, Firenze 2011.
- Ruby 1975 = J. Ruby, *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*, "Studies in the Anthropology of Visual Communication", 2, 2, 1975, pp. 104-111.

Teti 1976 = V. Teti, *Il pane, la beffa e la festa*, Guaraldi, Rimini 1976.

L'autore

Antonello Ricci

Professore associato, con abilitazione a professore ordinario, presso il Dipartimento di Storia, Culture, Religioni, insegna discipline Demoetnoantropologiche nei corsi di laurea triennale in Storia, Antropologia, Religioni e magistrali in Musicologia e in Discipline etnoantropologiche, Facoltà di Lettere e Filosofia, "Sapienza" Università di Roma. Conduce ricerche sul campo nel Centro e Sud Italia su temi riguardanti la cultura pastorale, l'ascolto, la museografia etnografica, l'etnografia visiva, l'antropologia dei suoni. È caporedattore della rivista "Voci. Semestrale di scienze umane" e fa parte della redazione della rivista "L'Uomo Società Tradizione Sviluppo". Tra le sue pubblicazioni: *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, 2007; *Antropologia dell'ascolto*, 2010; *Il paese dei suoni*, 2012; *Il "paese povero" di Joris Ivens fra petrolchimico e magia lucana*, 2012; *Antropologie visive online*, 2014.

Email: antonello.ricci@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 18/10/2014

Data accettazione: 30/11/2014

Data pubblicazione: 30/06/2015

Come citare questo articolo

Ricci, Antonello, *Suoni e memoria: un'etnografia complessa*, "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1859>